

Leo Brouwer's Estudios Sencillos 1 – 10

Μουσική ανάλυση του Λεωνίδα Κανάρη

2^ο μέρος

Κάποιοι άνθρωποι λειτουργούν στη μουσική περισσότερο μέσω εμπειρίας και μουσικού ενστίκτου. Άλλοι όμως θέλουν, επιπλέον, να γνωρίζουν τα 'τί' και 'πώς' της μουσικής και με τη σειρά τους να τα εξηγήσουν και σε άλλους όταν χρειασθεί. Οι δεύτεροι κυρίως είναι αυτοί που ενδιαφέρονται για μουσικές αναλύσεις.

Μια ανάλυση μπορεί να έχει συγκεκριμένο αντικείμενο (π.χ. αρμονική ανάλυση) ή να είναι συνολική για όλες τις παραμέτρους ενός έργου, μέσα από την αποδόμησή του στα 'εξ ων συνετέθη'.

Κι αυτό μπορεί να γίνει από περιληπτικά έως πολύ λεπτομερώς.

Κάποιοι ακολουθούν συγκεκριμένη μέθοδος ανάλυσης (π.χ. Schenkerian, Forteian, κ.λπ.) και άλλοι όχι.

Μια ανάλυση μπορεί να δώσει διττή ερμηνεία για κάτι, ή δεύτερες και τρίτες εναλλακτικές ερμηνείες για κάτι άλλο, ή ακόμη και να μην δώσει σαφή (έως και καθόλου) απάντηση για κάτι τρίτο. Οι αναλύσεις ενέχουν πάντα το στοιχείο της υποκειμενικότητας αυτού που τις κάνει, οπότε διαφορετικές απόψεις είναι πιθανές.

Για καθετί που επισημαίνεται σε μια ανάλυση, δεν γνωρίζουμε αν έγινε από τον συνθέτη συνειδητά, ενστικτωδώς ή 'τυχαία', αλλά αυτό δεν αλλάζει την όποια σημασία του επισημαινόμενου.

Οι ακόλουθες αναλύσεις θα είναι συνολικές, λεπτομερείς και δεν ακολουθούν κάποια ακαδημαϊκή μέθοδο. Βασιζόμαστε στην γνωστή έκδοση του 1972, που επιμελήθηκε ο ίδιος ο συνθέτης. Πάμε!

ΣΠΟΥΔΗ I



Γενικά

Η 1^η Σπουδή είναι μάλλον η πλέον αγαπητή και δομικά μάλλον η πλέον ενδιαφέρουσα, αφού σε μια μόλις σελίδα συγκεντρώνονται, όπως θα δούμε, αρκετές τεχνικές και πρακτικές της σύνθεσης. Έχει ως εκπαιδευτικό στόχο το παίξιμο μελωδίας με τον αντίχειρα στα μπάσα και τη συνοδεία της με εύκολες συγχορδίες ψηλότερα. (Στην κιθάρα συχνά συμβαίνει να λέμε συγχορδία τη συνήχηση ακόμη και δυο μόνο νοτών, ως δίφωνη συγχορδία, εκλαμβάνοντάς την έτσι από καθαρά τεχνικής άποψης (δηλ. παιξίματος), ενώ στα Αγγλικά θα τη βρούμε να αναφέρεται ως *dyad* ή *double stop*, όπως π.χ. και στο βιολί).

Η μελωδία πρέπει να τονισθεί και να φραζαρισθεί και γι αυτό υπάρχει η υπόδειξη: '*cantado el bajo*' (τραγουδήστε το μπάσο). Αντίθετα, οι συγχορδίες συνοδεύουν με *i, m* διακριτικά, γεμίζοντας όλες τις θέσεις ογδών ανάμεσα στις μελωδικές νότες και αξιοποιούν την ευκολία των ελεύθερων χορδών. Το αριστερό χέρι παίζει μια νότα κάθε φορά με λίγες εύκολες εξαιρέσεις δυο δακτύλων.

Δεν υπάρχει οπλισμός (όπως άλλωστε σε όλες τις σπουδές) και η μετρική ένδειξη δίνεται μ' ένα μοντέρνο τρόπο (όπως και στην επόμενη σπουδή) με σκέτο 4, εννοώντας φυσικά 4/4. Η ισπανική λέξη *Monido* (ως ένδειξη tempo) σημαίνει 'κινητικό' και σε κάποιες περιπτώσεις, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τον αντίστοιχο ιταλικό όρο *Mosso*, τον οποίο παρενθετικά συγκεκριμενοποιεί ως *Allegretto* (π.χ. στη Σπουδή αρ. 19).

Είναι γραμμένη σε τόνο μι μινόρε κι έτσι αξιοποιεί την καλή και εύκολη ηχηρότητα της κιθάρας στον τόνο αυτό. Η κλίμακα, όπως θα δούμε, δεν είναι απλώς η γνωστή μας μι ελάσσονα.

Η Σπουδή ξεκινά με ρυθμό που βασίζεται σε ένα από τα είδη της Rumba (ή ενδεχομένως και του κουβανέζικου ρυθμού *Cinquillo*) με διάρθρωση ογδών: 3+3+2.

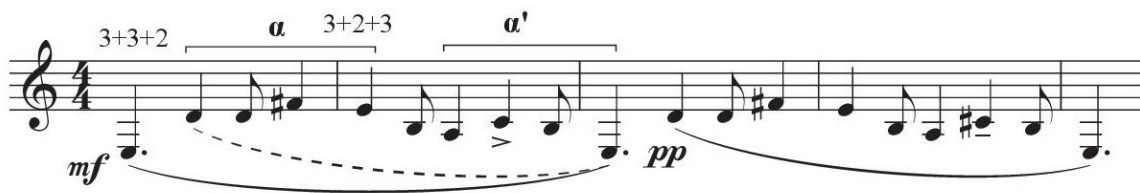


Χαρακτηριστικά ρυθμικά σχήματα της Rumba με βάση τα 16α

Οι ρυθμοί αυτοί είναι συγκοπικοί. Δεν μένει όμως σταθερά σ' αυτό ακριβώς το ρυθμικό σχήμα, γιατί, προφανώς, ο Brouwer δεν θέλει να κάνει μια μουσική σταθερά ομοιόμορφη στον ρυθμό. Αντίθετα, στο 2ο μέτρο αλλάζει η διάρθρωση σε: 3+2+3. Οι δυο αυτές ρυθμικές διαρθρώσεις θα εναλλάσσονται και στα 8 μέτρα της 1^{ης} ενότητας. Οι δίμετρες ρυθμικές δομές δεν σπανίζουν στις μουσικές της Καραϊβικής.

Αυτό, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση κάποιων από τα μοτίβα σε διαφορετικά το καθένα μέρη των επόμενων μέτρων, κάνει την εσωτερική διάρθρωση των μέτρων να διαφέρει αρκετές φορές. Έτσι, δημιουργείται μια αίσθηση πολυρυθμίας, η οποία ακριβέστερα λέγεται *cross rhythm*, δηλ. η περίπτωση στην οποία οι τονισμοί κατά την απόδοση του βασικού υλικού διαφέρουν από τους κανονικούς της αναγραφόμενης μετρικής ένδειξης.

Αισθανόμαστε κάτι σαν ύπαρξη ασύμμετρων μέτρων, αυτά που λέμε στην Ελλάδα μικτά, αλλά πολλοί Latin ρυθμοί γράφονται σε μέτρο 4/4, διατηρώντας όλους αυτούς τους τονισμούς σε έναν ιδιότυπο συνδυασμό της άρθρωσης μιας συγκοπικής μελωδίας με την τυπική ρυθμική βάση (*beat*) του 4/4. Αυτή η αντίθεση δημιουργεί έντονη κινητική αίσθηση, απαραίτητο στοιχείο στις χορευτικές μουσικές.



1^η Ενότητα

(μ. = μέτρο, ν. = νότα)

Η 1^η ν. (μι) παρότι βρίσκεται μέσα στη *legatura* (σύζευξη προσωδίας) και παρότι θα τονισθεί, δεν δείχνει να ανήκει στη μελωδία, ούτε θεωρούμε ότι η μελωδία ξεκινά με ανερχόμενη 7^η, διότι: στην επανάληψη της 1^{ης} φράσης (3^ο μ.) η πρώτη νότα της μελωδίας είναι ευκρινώς η ρε και η αντίστοιχη μι μπάσο (που μόλις προηγήθηκε), δείχνει ότι έχει καταληκτική φύση και όχι εναρκτήρια.

Η 1^η ν., λοιπόν, λειτουργεί κυρίως ως μπάσο του ισχυρού, που στηρίζει τον αντιχρονισμό τής μελωδικής αρχής (ρε και μετά) και συμβάλλει στη σαφήνεια της τονικότητας, διαρκώντας μάλιστα επί 2 μ.

Η Σπουδή είναι, κατά βάση, γραμμένη στον μι αιολικό (αιολικός και φυσικός ελάσσονας διαφέρουν ως προς τον τρόπο χρήσης τους).

Η μελωδία αρχίζει με ρε, γεγονός πρωτότυπο για την κλίμακα αυτή. Η πρώτη φράση διαρκεί 2 μ. και απαρτίζεται από δυο μοτίβα το α και το α'. Το μοτίβο α θεωρούμε ως το βασικό και είναι αυτό που από τις μεταμορφώσεις τμημάτων του θα προκύψει το δομικό υλικό της Σπουδής.

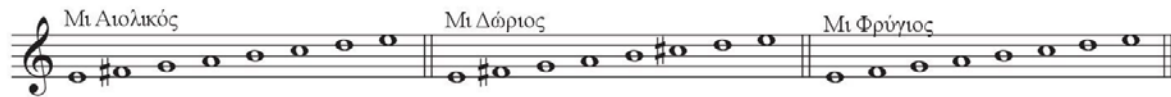
Στο μοτίβο α οι νότες: ρε (με την επανάληψή της) και φα# χαρακτηρίζονται ως διπλές (διαδοχικές) αποτζιατούρες (κυρίως η φα#), που περιβάλλουν τη μι (τονική) πριν την λύση (κατάληξη) τους σ' αυτή (2^ο μ., 1^η ν.).

Στη συνέχεια, μετά ένα συνδετικό σι, έχουμε το μοτίβο α' (το 2^ο της φράσης), το οποίο είναι παραλλαγή του α. Οι νότες του λα & ντο λειτουργούν με αντίστοιχο τρόπο προς τη σι (δεσπόζουσα), για να γίνει κατόπιν πτώση πάλι στη μι.

Η λα εμφανίζεται μια φορά, για να δώσει περισσότερο χρόνο στη ντο, η οποία αποτελεί τη νότα κορύφωσης της φράσης. Κι έτσι έχουμε αλλαγή της διάρθρωσης του 2^{ου} μ., όπου η τριάδα ογδών βρίσκεται πλέον στο τέλος του μέτρου. Το γεγονός ότι στο α' δεν επαναλαμβάνεται νότα, του προσφέρει μια νότα επιπλέον (4) σε σχέση με το α που έχει 3 διαφορετικές νότες.

Η 2^η φράση (μ. 3 & 4) αποτελεί επανάληψη της 1^{ης}, αλλά η νότα έμφασης οξύνεται (ντο#) ως μικροεξέλιξη και για να αυξηθεί η εκφραστική εντύπωση. Αυτή είναι μια πρακτική που συναντάμε κατά κόρον στον Ρομαντισμό, η οποία μάλιστα γίνεται κυρίως με κορύφωση σε οξύτερη νότα κατά την επανάληψη μιας φράσης.

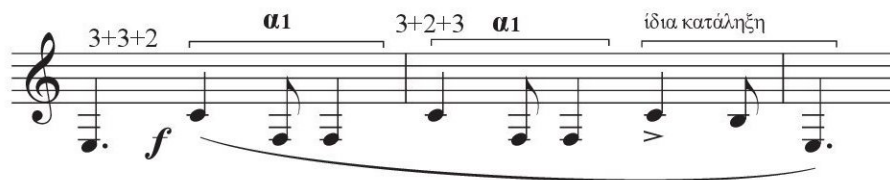
Η έμφαση σε μια νότα δεν σημαίνει υποχρεωτικά τονισμό. Εναλλακτικά, μπορεί να προτιμήσουμε ένα διαφορετικό παίξιμο ως προς την ένταση (π.χ. πιο σιγά), την άρθρωση (π.χ. *tenuto*) ή το ηχόχρωμα. Στην περίπτωση μας και σύμφωνα με παρατήρηση του ίδιου του συνθέτη, η ντο# πρέπει να παιχθεί 'αποτραβηγμένα' σαν 'σκιά'. Η ντο# δημιουργεί, επίσης, μια πρώτη αναφορά στον μι δώριο.



Για τη 1^η φράση ζητήθηκε *mf*, αλλά για την επανάληψή της ζητείται *pp*. Έτσι, έχουμε μια μεγάλη διαφορά τριών ενδείξεων χαμηλότερα. Αυτό συμβαίνει συχνά στα έργα του Brouwer και αποτελεί ένα είδος μουσικής αντήχησης, μια πρακτική που κρατά την καταγωγή της ήδη από την Παλαιά Μουσική.

Στο μ. 5 εισάγεται ένα νέο μοτίβο (α_1) που συγγενεύει με το α , όπως θα δούμε παρακάτω. Το μοτίβο αυτό δίνει μια αίσθηση μέτρου 5/8 και ζητά μια έμφαση στην 1^η του νότα, καθώς είναι και η ψηλότερη.

Η συγγένειά του με το α το καθιστά οικείο και η εμφάνισή του αποτελεί μια πολύ ομαλή εξέλιξη. Το μοτίβο α_1 είναι πιο δυναμικό, λόγω του ότι το διάστημα 5^{ης} έχει πιο επικό χαρακτήρα από το 3^{ης} του α κι αυτό αποτυπώνεται με αύξηση της δυναμικής στο *f*.



Το α_1 επαναλαμβάνεται άμεσα στην ίδια ένταση και μάλιστα στο ισχυρό του μέτρου, με αναπόφευκτη μικροδιαφορά στην άρθρωση και δημιουργεί μια αίσθηση επιμονής, που λυτρωτικά καταλήγει στην 3^η ντο που είναι, μάλιστα, νότα έμφασης, όπως ανάλογα συμβαίνει με τις ντο στις προηγούμενες φράσεις.

Η 3^η φράση ολοκληρώνεται με ντο-ο-σι-μι-ι, όπως δηλαδή τελείωσαν και οι δυο προηγούμενες, γεγονός που δίνει πρόσθετη συγγένεια με τα προηγούμενα.

Η 1^η φα του α_1 είναι προήγηση της 2^{ης} φα και μαζί με τη ντο χαρακτηρίζονται πάλι ως δύο διαδοχικές αποτζιατούρες, που η καθεμία όμως θα λυθεί / καταλήξει αλλού στο τέλος της φράσης, δηλ. η ντο στη σι και η φα στη μι.

Επίσης, το φα φυσικό δημιουργεί μια αναφορά στον μι φρύγιο.

Πιστεύω ότι οι ντο & φα πρέπει να συνηχήσουν, με το να παραμένει κρατημένη η ντο. Κι αυτό δικαιολογείται, αν ανατρέξουμε στο μ. 22, (που είναι το όμοιο σημείο) όπου βλέπουμε τον όρο *sonoro* (ηχηρό), με τον οποίο θεωρώ ότι ζητά μια συνήχηση των δυο νοτών. Οι νότες αυτές μάλιστα θα λυθούν αντίστοιχα σε άλλες δύο (σι & μι) που κι αυτές, με τη σειρά τους, παραμένουν και αναπόφευκτα συνηχούν, άρα ας συνηχήσουν και οι προηγούμενες.

Η 4^η φράση (μ. 7 & 8) αποτελεί πιστή επανάληψη της 3^{ης} και λειτουργεί πάλι ως μουσική αντήχηση με δυο ενδείξεις δυναμικής χαμηλότερα, δηλ. στο *mp* από *f*.

Στο τέλος της 4^{ης} φράσης (μ.9, ν.1) έχουν συμπληρωθεί 8 μέτρα που αποτελούνται από δυο δίμετρες φράσεις με τις επαναλήψεις τους [2μ.(α)+2μ.(α), 2μ.(α₁)+2μ.(α₁)] και όλες μαζί συνιστούν μια διπλή περίοδο και ταυτόχρονα την 1^η ενότητα της Σπουδής που την ονομάζουμε A (section A).

2^η Ενότητα

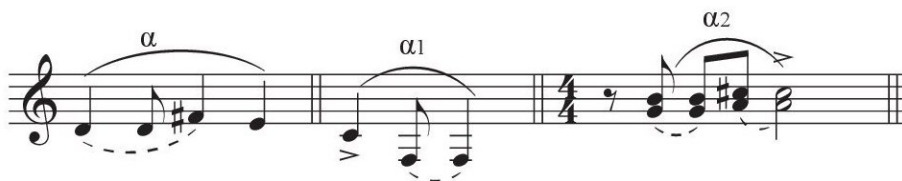
Στο μ. 9 συμβαίνει μια ρυθμική αλλαγή, διότι σταματά η συγκοπική αίσθηση και η διάρθρωση ογδών του μέτρου διαμορφώνεται σε: 2+2+2+2. Η αλλαγή αυτή διαρκεί στα μ. 9 – 11 κι αυτό δημιουργεί μια αίσθηση ανανέωσης και ταυτόχρονα σηματοδοτεί, μέσω της αλλαγής αυτής, την έλευση μιας άλλης ενότητας, της 2ης (section B).

Η σύνδεση είναι πολύ ομαλή, αφού χρησιμοποιείται το μπάσο μι και δύο συγχορδίες σολ/σι, όπως τόσες άλλες φορές πριν. Αλλάζει όμως η άρθρωση, όπου η 1^η συγχορδία ακούγεται ως άρση και προήγηση και η επανάληψή της ως θέση και βασική που τονίζεται. Κάτι ανάλογο έγινε ήδη στο μοτίβο α₁ με την 1^η φα ως άρση – προήγηση και την επόμενη φα στη θέση, γεγονός που καθιστά αυτή την αλλαγή οικεία.



Αυτή η κίνηση επαναλαμβάνεται άμεσα μια μεγάλη 2^η ψηλότερα. Άρα, έχουμε ένα νέο μοτίβο [σολ/σι (άρση) - σολ/σι (θέση) συν την επανάληψή του μια 2^η πάνω, που αποτελεί παραλλαγμένη εκδοχή τμήματος του μοτίβου α₁ και το ονομάζουμε α₂. Το μοτίβο α₂ προέκυψε έμμεσα από το α μέσω του α₁ και είναι αυτό (α₂) που θα κυριαρχήσει στην ενότητα αυτή.

Αλλά ας δούμε προσεκτικά τις συγγενικές σχέσεις των μοτίβων.



Το α απαρτίζεται από 4 νότες με επανάληψη της 1^{ης} νότας και μια ανερχόμενη 3^η.

Το α₁ βασίζεται στις 3 πρώτες νότες του α με επανάληψη όμως της 2^{ης} νότας και μια κατερχόμενη 5^η. Ρυθμικά είναι ίδιο με το α και διαστηματικά το αντίθετό του ως προς την κατεύθυνση. Θα μπορούσε επίσης το α₁ να χαρακτηριστεί ως το ανάδρομο των 3 αρχικών νοτών του α, με μια διαφορά στο διάστημα (5^η αντί 3^{ης}).

Το α₂ βασίζεται στις 2 τελευταίες νότες του α₁ κρατώντας το στοιχείο της επανάληψης νοτών, η 1η ως άρση - προήγηση και η 2η ως θέση. Επειδή το στοιχείο αυτό είναι πολύ σύντομο, το ζευγάρι συγχορδιών επαναλαμβάνεται ομοίως μια 2^η πάνω.

Μια ακόμη αλλαγή συμβαίνει στο μ. 9 και αφορά στις συγχορδίες. Μετά 8 μέτρα συνοδευτικού ρόλου, ο ρόλος τους αναβαθμίζεται σε βασικό – μοτιβικό, που θα έχουν ένα μικρό διάλογο με τα μπάσα (μ. 9, 10, 14 - 17). Ο διάλογος αυτός επισημαίνεται και με τα σύμβολα τονισμού. Η επανεμφάνιση της ντο# ξανααναφέρεται στον μι δώριο και ταυτόχρονα προετοιμάζει (εν είδη διπλού προσαγωγέα της σολ) τη μετατροπική κίνηση που θα γίνει σύντομα.

Το μοτίβο α₂ δέχεται άμεση μίμηση στα μπάσα με το αντίθετό του (κατερχόμενη 2^η, λα & σολ), ενώ η καταληκτική συγχορδία (λα/ντο#) ζητείται να παραμείνει και να ακούγεται. Αυτό σημαίνουν οι δυο μετέωρες καμπύλες. Είναι το γνωστό μας *l.v.* δηλ. το *let vibrate* (Γαλλικά: *laissez vibrer*). Δεν γράφτηκε η κρατημένη συγχορδία ως μισό (όπως π.χ. στα μ. 14 & 15) για την περίπτωση που στην τελευταία νότα των μ. 9 & 10 ο σπουδαστής δεν θα μπορούσε να κρατήσει το barre.

Το μ. 10 αποτελεί επανάληψη του μ. 9 με διαφορετική μόνο την τελευταία νότα, τη ρε, η οποία και θα δρομολογήσει μια μετατροπική πορεία, η οποία αποτελεί μια ακόμη ενδιαφέρουσα διαφοροποίηση της μεσαίας ενότητας. Κάθε τελική νότα του α₂ (τόσο στις συγχορδίες όσο και στα μπάσα) αποτελεί τη νότα έμφασης του μοτίβου.

Στην αρχή του μ. 11 έχουμε την κατάληξη των προηγούμενων, αλλά στο β' μέρος του το μέτρο μεταμορφώνεται σε μια γέφυρα, όπου οι συγχορδίες περνούν στις νότες ρε/σολ, οι οποίες και προετοιμάζουν μια πορεία προς τη συγχορδία σολ ματζόρε. Υπάρχει *diminuendo* έως ρ, ώστε να έρθει δυναμικά το μοτιβικό υλικό α₂.

Στα μ. 12, 13 ο ρυθμός επανέρχεται συγκοπικός με τις δυο γνωστές φόρμουλες και το μοτίβο α₂ δημιουργεί ένα είδος παράλληλης αρμονίας με τρεις εμφανίσεις του σε διαφορετικά μέρη των μέτρων, που επιφέρουν κάποιες αναπόφευκτες μικροδιαφορές στην άρθρωση του α₂. (Η παράλληλη αρμονία, ένα από τα πολλά χαρακτηριστικά του Ιμπρεσιονισμού, χρησιμοποιήθηκε αρκετά στην κιθαριστική μουσική του 20^{ου} αιώνα, λόγω της ευκολίας της με βάση την ιδιομορφία του οργάνου).

Οι νότες ντο# & φα# λειτουργούν ως αποτζιατούρες προς τις ρε & σολ αντίστοιχα, σχηματίζοντας στο μ. 13 (με τον ιδιότυπο αυτό τρόπο) τη συγχορδία σολ ματζόρε. Αλλά, θα μπορούσαν επίσης να θεωρηθούν και μια φα# ματζόρε συγχορδία κάτω από ισοκράτη ρε/σολ. Οι συγχορδίες αυτές δεν έχουν 3^η, αλλά υπονοούνται (βάση της κλίμακας) ως μείζονες. Είναι αυτό που λέμε στη μοντέρνα μουσική *power chords* και το συναντάμε συχνά στην ηλεκτρική κιθάρα.

Στο ίδιο μέτρο (13) το μοτίβο πάει στις νότες ντο & φα, μάλλον ως αίσθηση συγχορδίας φα ματζόρε (κάτω από ισοκράτη ρε/σολ) μέχρις ότου το φα στο μ. 14 να καταστεί η 3^η μιας συγχορδίας ρε μινόρε, που υποχρεώνει, με τη σειρά της, το α₂ να μετακινήσει τη σολ των συγχορδιών (ως ανερχόμενη αποτζιατούρα) στη λα, σχηματίζοντας τη ρε μινόρε συγχορδία στη μέση του μέτρου. Στα επαναλαμβανόμενα αυτά ζευγάρια νοτών η 1^η νότα είναι πάντα προήγηση.

Στα μ. 14 έως 17 ο ρυθμός επανέρχεται στον μη συγκοπικό: 2+2+2+2 και οι συγχορδίες ξαναπέρνουν βασικό ρόλο.

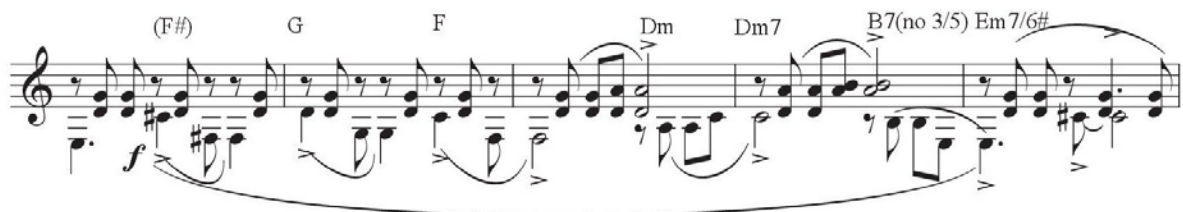
Το μ. 15 συνεχίζει τη συγχορδία ρε μινόρε με 7^η (στο μπάσο ντο), για να ακολουθήσει μια συγχορδία σι / λα (ως συγχορδία ακαθόριστη όσον αφορά στο ματζόρε ή μινόρε, αλλά με 7^η) η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της μι μινόρε. Η ντο λύνεται στη σι και όλο αυτό στο μ. 16 καταλήγει όντως στη μι μινόρε με μικρή 7^η (η ρε) και μετά με ντο#, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί: είτε ως άλυτη αποτζιατούρα (συγκρουόμενη με τη ρε) της σι, είτε ως προστιθέμενη 6^η αυξημένη (κατά το κοινώς λεγόμενο, αλλά εννοείται οξυμένη) που συνηθίζεται σε πτώσεις της latin (και όχι μόνο) μουσικής.

Η κατάληξη αυτή γίνεται πολύ θριαμβευτικά, με τον έντονο τονισμό των σι & μι στο τέλος του μ. 15, όπου έχουμε το μοναδικό ff σημείο, συν σύμβολα τονισμού, συν την ένδειξη *marcato*. Στις νότες αυτές θα ταίριαζε ένα μικρό *tenuto*.

Το ρυθμικό σχήμα στα μ. 16 & 17 μας παραπέμπει επίσης στο τι παίζουν συχνά οι claves στη rumba.



Όλες οι προηγούμενες αρμονικές συνδέσεις και ο τρόπος που γίνονται, καταδειχνουν μια καθαρά τροπική διαδοχή συγχορδιών, που ακολουθείται από μια πορεία επιστροφής στον μι αιολικό. Δηλ. (F#), G, F, Dm7, B7(no 3/5), Em7/6#.



Επίσης, στα μ. 12 έως 15 σχηματίζεται μια 4μετρη φράση με πιο εκτεταμένη και περίπλοκη μουσική σκέψη σε σχέση με τις προηγούμενες φράσεις. Το τμήμα αυτό (μ. 12 έως μ. 16) θα χαρακτήριζα ως το πλέον ενδιαφέρον και μαστόρικο της Σπουδής.

Το μ. 16 με *diminuendo* λειτουργεί καταληκτικά και η επανάληψή του στο μ. 17 με το *crescendo* το μεταμορφώνει σε ορμητική γέφυρα για την επανάληψη της 1^{ης} ενότητας. Εδώ ολοκληρώνεται η 2^η ενότητα (section B) η οποία αποτελείται από 9 μέτρα σε ασύμμετρη δομή: 2,5μ.(α₂) + 0,5μ.(γεφ.), 4μ.(2μ.α₁ + 2μ.α₂) + 2μ. (κατάλ. + γεφ.).

3^η Ενότητα

Η 3^η ενότητα είναι επανάληψη της 1^{ης}. Ξεκινά με f, γεγονός λογικό εφόσον το αρχικό υλικό ξανακούγεται κι αφού έχει πλέον μεστώσει το έργο. Η 2^η φράση πέφτει πάλι σε pp, δηλ. 4 ενδείξεις έντασης χαμηλότερα.

Το a_1 έρχεται πάλι με f , αλλά η επανάληψή του είναι p αυτή τη φορά, διότι κατευθύνεται προς το τέλος με διαρκές χαμήλωμα της έντασης (ακολουθούν: *diminuendo*, *morendo* και pp).

Το τελευταίο μέτρο είναι το σύντομο finale και το μόνο μέτρο που προστίθεται στο υλικό της 1^{ης} ενότητας. Σβήνει συγκοπικά, χωρίς σαφή καταληκτική νότα ή συγχορδία ('στον αέρα'), αφήνοντας τις νότες να ηχούν (*l.v.*).

Η 2^η παύση ογδού δείχνει μόνο απόσταση νοτών και η τελευταία συγχορδία με τα *l.v.* είναι σαν να έχει κορώνα. Πιστεύω, λόγω της 'κορώνας' αυτής, θα ταίριαζε μια μικρή επέκταση και στη διάρκεια της προτελευταίας συγχορδίας, παρότι δεν ζητείται *ritenuto*.

Η 3^η ενότητα αποτελείται από 9 μέτρα, τα 8 της 1^{ης} ενότητας συν ένα καταληκτικό, δηλ. 8 + 1.

Η συνολική φόρμα της Σπουδής έχει λοιπόν, ως εξής: A (8 μ.) – B (8+ 1 μ.) – A (8 + 1 μ.).

Τέμπο

Όλοι οι παραπάνω χαρακτηρισμοί νοτών, μοτίβων, κ.λπ. θα μπορούσαν να αποδοθούν με το ανάλογο παίξιμο, ώστε να διαφαίνεται η ταυτότητά και ο ρόλος τους.

Για το σκοπό αυτό, σημαντικό ρόλο παίζει και το τέμπο.

Για να επιτευχθεί η προβλεπόμενη διάρκεια της Σπουδής στο ένα λεπτό, το τέμπο πρέπει να είναι 104 bpm για το τέταρτο, τέμπο μάλλον αργό, αλλά κατάλληλο για σπουδαστές.

Προσωπικά, για επαγγελματικό παίξιμο, θα πρότεινα τέμπο γύρω στα 126 bpm για το τέταρτο, δηλ. 25% γρηγορότερο από το μαθητικό.

Συνοπτικά

Η Σπουδή έχει ως αντικείμενο το παίξιμο μελωδίας στα χαμηλά με συνοδευτικές συγχορδίες ψηλότερα.

Χρησιμοποιεί όλους τους ελάσσονες τρόπους της μι (αιολικό, δώριο, φρύγιο).

Βασίζεται σε ένα είδος *tumba*, με διάφορες ρυθμικές αλλαγές, που δημιουργούν μια αίσθηση *cross rhythm* (πολυρυθμίας).

Το υλικό αναπτύσσεται με τη χρήση του αρχικού μοτίβου και τις τρεις μεταμορφώσεις / παράγωγά του.

Αρκετές από τις νότες έχουν χαρακτήρα αποτζιατούρας ή προήγησης.

Οι δυναμικές έχουν πλούσιο εύρος, από pp έως ff και κάποιες επαναλήψεις λειτουργούν ως μουσικές αντηχήσεις, μέσω αλλαγών των δυναμικών.

Η φόρμα είναι: A (8 μ.) – B (9 μ.) – A (9 μ.).

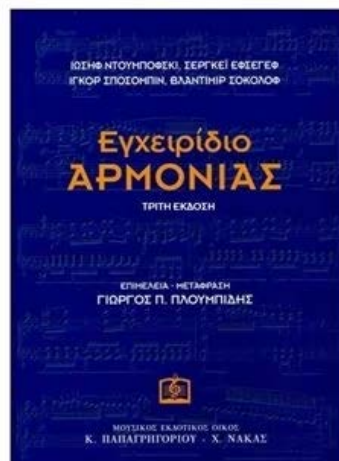
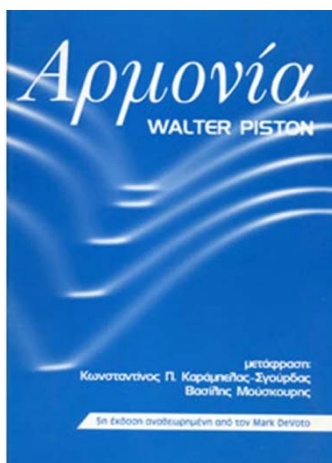
Προτεινόμενο τέμπο για επαγγελματικό παίξιμο, περίπου 126 bpm το τέταρτο.

Προτεινόμενη βιβλιογραφία

Για όσους επιθυμούν να μελετήσουν ζητήματα Αρμονίας που υπερβαίνουν την κλασική – σχολική, προκειμένου να αντιλαμβάνονται πιο άνετα ζητήματα που αναφέρονται στις αναλύσεις αυτές, προτείνω ενδεικτικά κάποια καλά βιβλία:

1. «Αρμονία» του Walter Piston, εκδότης: *Μάριος Νικολαΐδης*.
2. «Εγχειρίδιο Αρμονίας» των Ντουμπόφσκι, Εφσέγεφ, Σποσόμπιν, Σοκολόφ, εκδότης:

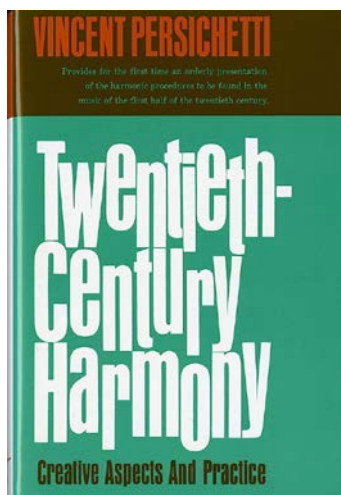
Κ. Παπαγρηγορίου – Χ. Νάκας.



Και δυο, επίσης καλά, βιβλία στα Αγγλικά:

3. «Twentieth Century Harmony» του Vincent Persichetti (ο οποίος υπήρξε και δάσκαλος του Brouwer), εκδότης: *W. W. Norton & Company*. Πρόκειται για ένα πανόραμα της Αρμονίας του 20^{ου} αιώνα, όπως αυτή εκφεύγει του τονικού συστήματος.

4. «Musical Composition» του γνωστού συνθέτη Reginald Smith Brindle, εκδόσεις: *Oxford University Press*, όπου συνοπτικά και με απλό τρόπο παρουσιάζει πολλά από τα ρεύματα και τις τεχνικές σύνθεσης στη μουσική του 20^{ου} αιώνα.





Λεωνίδας Κανάρης

Συνθέτης, Κιθαριστής, Καθηγητής Μουσικής

Site: <https://leonidaskanaris.com/>

Email: contact@leonidaskanaris.com